

EL RETABLO DE JESUS NAZARENO DE LA CATEDRAL DE GRANADA (1722-1730)

Encarnación Isla Mingorance

La crítica local granadina del pasado siglo vituperó por sistema toda producción artística nacida al amparo del último barroco, cuando el clasicismo, todavía imperante en el XVII, se abandona y los artistas posteriores a Cano se tiñen de heterodoxia por olvido de los cánones tradicionales. El ejemplo más relevante es D. Manuel Gómez Moreno seguido de una pléyade de “gacetilleros”, estimables por difundir el arte de Granada, aunque bajo la espada implacable de su crítica demoledora. D. Manuel califica esta obra de “churrigueresca”, “llena de fealdad”, como si se viera obligado a reseñarla simplemente por lo aparatoso de sus proporciones o por estar ubicada en la Catedral, que pertenece a la “época dorada por excelencia” en valores absolutos para la mentalidad de entonces¹. Distinto es el punto de partida del otro gran historiador de arte de mediados de este siglo, D. Antonio Gallego y Burin, quien reconoce ya la autonomía de una estética barroca, estilo al que dedicó gran parte de su producción literaria al valorar un dilatado campo de investigación en torno a él. D. Antonio se recrea en la “complicada traza” del retablo que D. Manuel llamó “malo”, carente de estética², y todos, adversarios y seguidores, patentizan que la búsqueda de logros parciales y su codificación renacentista se había desgastado a fuer de aplicarse con reiteración, y los cánones habían tenido que inflarse o empequeñecerse tantas veces, que se imponía un recurso de imaginación creadora sobre aquel “enlatado” racional que ya olía a moho.

Por estas razones surgió la personalidad de Hurtado Izquierdo y por las mismas también el estilo fue adoptado en Granada³. Hurtado significa en el XVIII el refresco artístico de una región tradicionalmente cerrada, aunque esta característica granadina suene a tópico ya, pero sin duda inmersa en su ambiente de talleres albaicineros todavía pujantes a principios de siglo. Los artistas que se forman con Hurtado, los seguidores en el tiempo, sucesores foráneos a la escuela que implantó en Granada; o los que independientemente sean reclamados por el mecenazgo desde otras regiones españolas, forman el magnífico plantel de la primera mitad de siglo, en nada parangonable con la época de Carlos III: Bada, Duque Cornejo, Fernández de Raya, entre otros.

LA AUTORIA DE LA OBRA

Del retablista Marcos Fernández de Raya se sabe poco todavía y los escasos datos obtenidos en manera alguna justifican la categoría artística que le mereció los encargos del Cabildo catedralicio y Hermandad de la Virgen de las Angustias. Era hijo de un barbero sin negocio propio, inestable por lo

que a domicilio se refiere, ejerce cargos públicos en Granada y es acusado de malversar fondos; finalmente marcha a Madrid donde posiblemente murió. Ahora bien, quizás esta disposición para adaptarse a oficios varios, no descartado el de escultor del que hay constancia documental, nos sirva como testimonio de su ingenio y vinculación con el propio Hurtado, que también administró propios; y explicaría el encargo catedralicio, tan próximo al retablo de Santiago en la misma catedral. El arte no debió proporcionarle demasiados beneficios a juzgar por las tierras que tomó en alquiler al Vizconde de Rías, más que suficientes para permitirle vivir holgadamente y trabajar sin expectativa de remuneración por parte del Cabildo, cuyo erario atravesaba profundas quiebras.

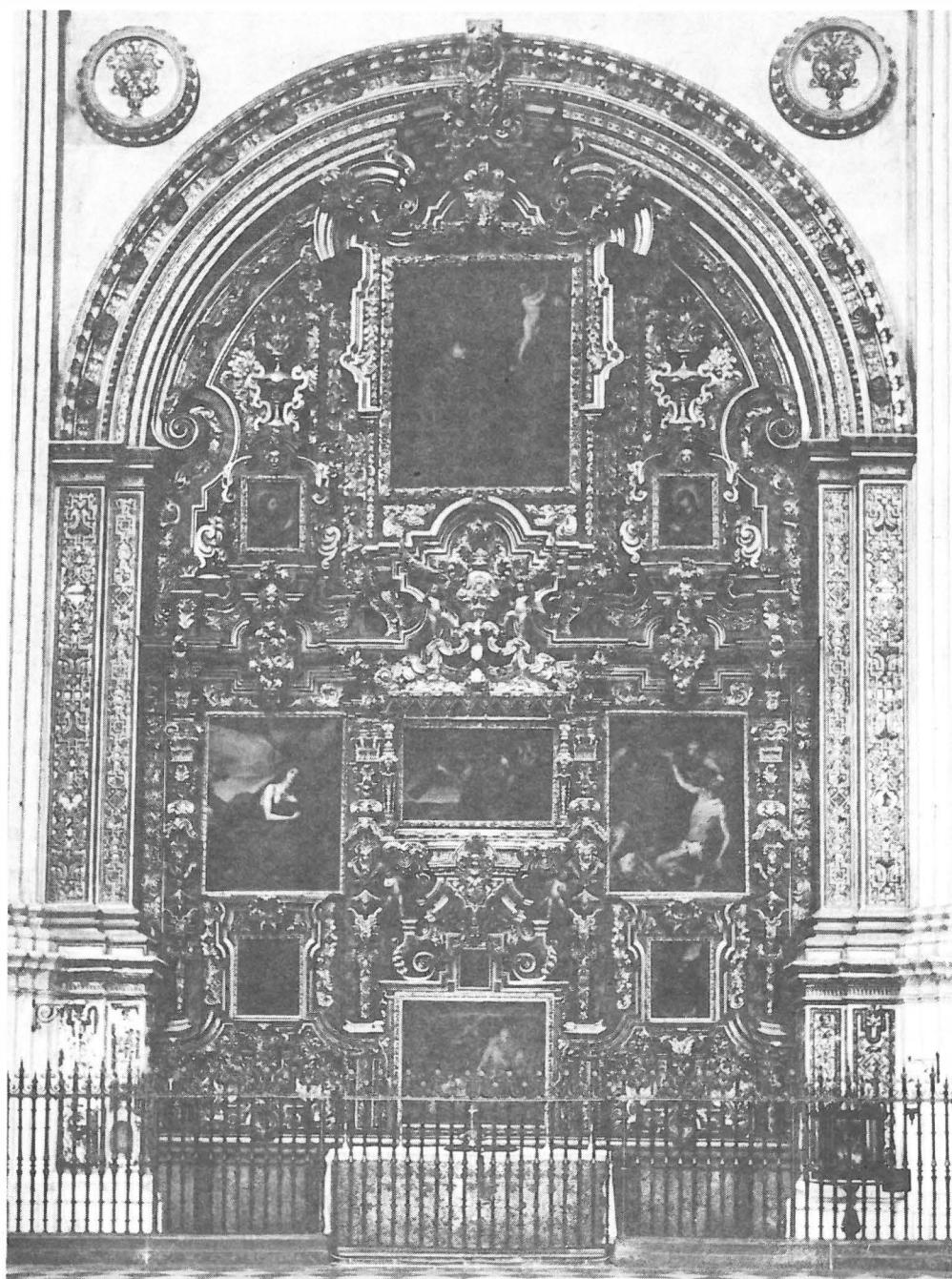
Las noticias documentales apuntan a él como autor del retablo de Jesús Nazareno, “trazado por Marcos Fernández de Raya”⁴, sin que la parquedad informativa nos compense con alguna añadidura sobre su modo de hacer, su estilo personal, ni éste pueda deducirse de las obras que trazó porque la ejecución de Jesús Nazareno corrió a cargo de otros artistas, y en las Angustias José de Bada rehizo ciertamente el posible proyecto de Fernández de Raya, las dos obras conocidas hasta ahora⁵. Lo que hay en la Catedral es una planta estática y plana, sin otro movimiento que los salientes de las cuatro pilastras que sirven de fondo a los medios estípites, el altar propiamente dicho y el pequeño camarín alzado, un conjunto que, sin embargo, pensamos con fundamento puede guardar una relación estilística con otro retablo no estudiado, el de S. Matías de Granada, contemporáneo del que comentamos y tan plano como éste.

Los ejecutores son de sobra conocidos a través de la literatura artística granadina, que sin duda consultó las fuentes documentales que afirman taxativamente haber sido “ejecutado” por el tallista Félix Rodríguez, que empieza a perfilarse hoy como personalidad destacada del momento dentro de la retablistica granadina del primer cuarto de siglo. Rodríguez deja siempre su impronta, posiblemente concorde en líneas generales con lo trazado, a base de placado discontinuo y mixtilíneo sobre fondos lisos estucados en rojo y gris, y sobre todo una hojarasca formando capullos, grecas y guirnaldas admirablemente tallados, que nos parece digna de ser destacada dentro de la variedad de estilos existente en Granada durante el siglo XVIII, tan patente en la talla misma, en la decoración del retablo⁶.

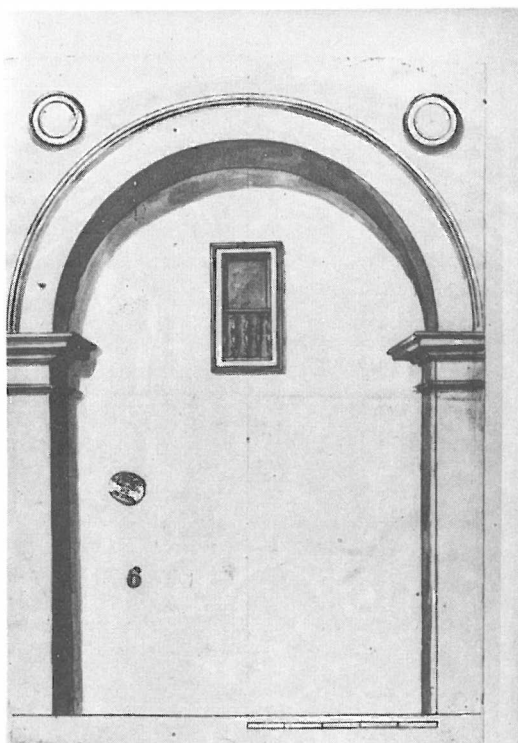
Rodríguez no acabó la obra de la que se hiciera cargo al comienzo, quizás con la responsabilidad total de ella por ausencia de Marcos Fernández de Raya, que andaba perseguido por la justicia. Murió en Agosto de 1725 cuando había tallado los dos cuerpos del retablo que comenzó en abril de 1722⁷. De nuevo una intervención de Marcos Fernández de Raya consigue que los capitulares llamen a José Narváez, escultor y dorador, para que se haga cargo del ensamblaje, tallas que faltan y sobre todo del Camarín central para el cuadro de Jesús Nazareno que se intenta destacar del resto por “ser de lo más bello que pintó” Cano en opinión de D. Manuel Gómez Moreno. Paradójicamente los postres resultaron menos delicados, alejados de la esplendorosa tradición de las décadas precedentes y sin parangón posible con la obra de su antecesor, más estilizada y fina.

HISTORIA DEL RETABLO

Las Actas Capitulares de la Catedral señalan dos motivaciones complementarias para llevar a cabo la obra. De un lado, la necesidad palpable de acabar el ornato catedralicio, adornando sus muros con retablos correspondientes en tamaño y calidad a la arquitectura; de otro, una donación de cuadros rea-



Retablo de Jesús Nazareno



El arco de la Catedral con la ventana objeto del pleito con la Capilla Real

lizada por el canónigo tesorero D. José Gutiérrez de Medinilla⁸. El legado no incluía el cuadro del Encuentro de Jesús con su Madre camino del Calvario que al parecer siempre estuvo en la Catedral y recibió culto sobre la pared desnuda, en bajo para no cegar los vanos que en ella había y que taponaba el arco donde se iba a construir el retablo⁹. Esta pintura de Cano presidía el altar en que se decían las Misas de difuntos de la feligresía del Sagrario mientras duraron las obras del mismo y la Catedral tuvo que servir los cultos que no podían tener lugar en ella¹⁰. De todo ello se deduce un elemento devocional de tipo popular hacia esta obra, cuya temática se relaciona íntimamente con Trento, la Iglesia militante y purgante, la Redención del pecado, la penitencia y la satisfacción por los pecados del pueblo, tema que predomina en los cuadros del primer cuerpo del retablo como conjunto, y contrasta con la escena mística de S. Antonio que, como anticipo terreno de gloria, ocupa el centro del cuerpo superior que flanquean bustos aureolados de Cristo y la Virgen, también de Cano.

El “pitipie” o escala se fundamentó en estas pinturas convenientemente distribuidas, sin que prosperara la idea de incluir más cuadros con la consiguiente multiplicación de escenas más acorde con la tradición representada en la Capilla Real sin ir más lejos. Y es esta circunstancia de vecindad la que enfrentó a los cabildos, celosos unos de conservar antiguas prerrogativas concedidas por la realeza a su Capilla, deseosos los canónigos de embellecer su Catedral a costa de cegar las ventanas que había en el

arco y proporcionaban luz a la antigua Sala del Capitulo y al Altar de Animas de la Capilla Real. El pleito originado retardó el inicio de las obras hasta el punto de tomar cartas en el asunto el propio Felipe V quien se pronunció a favor de la misma en un Breve, después de recabar el informe del Arzobispo D. Francisco de Perea y Porras. El informe arzobispal aduce la necesidad de incrementar el culto, el deseo de embellecer los muros catedralicios y la decisión de acabar con los robos sacrilegos que a través de estas ventanas se venían produciendo en ambos templos¹¹. Finalmente se empezó el retablo después que una comisión mixta de ambos cabildos se reuniera con los mejores arquitectos que trabajaban en Granada para decidir el sitio a donde trasladar la Sala del Capítulo¹².

Solucionado el problema, se tasó la obra del retablo en doce mil reales por lo que toca a talla, ensamblado y carpintería en general. De esta cantidad Felix Rodríguez había cobrado en agosto de 1725, fecha de su muerte, dos tercios, y José Narváez el resto más una mejora por añadir dosel al cuadro de Cano, lo que de paso revela que el Camarin central y el ensamblaje de los dos cuerpos ejecutados por el primer tallista costaron tres mil reales más las “demasías” que el Cabildo, conocedor del artista como escultor y dorador, le otorga a modo de “guantes”¹³.

Mientras se realizaba la obra de carpintería, el proyecto previo existente permitió realizar simultáneamente el banco de piedra roja con frontal esculpido que no destaca entre otros contemporáneos, ya que Granada era pionera en este arte de los mármoles. Hay todo un equipo de canteros del mayor prestigio, paralelo a su habilidad, que procede en su mayor parte de Córdoba, donde la cantera de Luque, Zuheros o Cabra, proporcionaba finísimo jaspe rojo que falta a las muchas variedades granadinas de Sierra Nevada –El Tocón–, Sierra Elvira –Santa Pudía–, las próximas de Almería –Macael–, Lanjarón; con piedras negras y verdosas, grises, blancas y veteadas de óxidos de hierro. Los marmolistas granadinos comienzan a destacarse ya en los últimos años del XVII, aunque sean los primeros borbones quienes impulsen la construcción en gran escala. Entre estos canteros hay que mencionar por lo que a esta obra se refiere a José de Bada con cantera propia de donde se extrajo el bloque de la mesa del altar, y su suegro Francisco Rodríguez Navajas que se encargó de su traslado a Granada y esculpió el frontal de labor plana, próxima todavía a los López de Rueda y lejana a los frontales realizados por Bada para el propio Sagrario catedralicio. Bada actúa aquí como empresario del mármol independientemente de su oficio de Maestro Mayor de la Catedral y será el Aparejador Pedro Tato quien coloque el altar en 1725, tres años después de comenzada la talla, bajo la supervisión del arquitecto¹⁴.

Durante el periodo constructivo, los incidentes económicos menudearon, casi siempre con el signo negativo que estos años arrastran en la economía española en general y granadina en particular: la sequía recortaba las limosnas de los fieles, principal ingreso en la obra del retablo. 1724 fue un año difícil al acabarse los fondos que el Cabildo tenía dispuestos para pagar a los obreros y al maestro. Una vez más el Arzobispo salvó la situación al convertirse en mecenas de la obra siguiendo a su antecesor en la mitra, el Arzobispo Ascargorta, que tantas obras promocionó en su diócesis¹⁵, y una nueva aportación del canónigo Gutiérrez en “alhajas” permitieron acabar el retablo, dorado por Francisco Moreno en 1730. Hecho insólito de desplazamiento de Narváez, que intervino en el dorado del Retablo de Nuestra Señora de la Antigua, que era escultor al servicio de la misma catedral y además había rematado la obra de talla del retablo, hecho que sólo puede explicarse por la presión que el canónigo donante debió ejercer sobre el resto de los capitulares al introducir la condición de “que lo hiciera cierto artista que había dorado un bufete para la Sacristía”, quizás Francisco Moreno¹⁶.

LA ARQUITECTURA DEL RETABLO

Si alguna razón impera en Granada en las obras artísticas complementarias, es la de igualdad, adaptación anacrónica a lo anteriormente existente, y en este caso el retablo de Jesús Nazareno está bajo el medio punto lateral de un templo renacentista, sin más profundidad espacial que la rosca de su arco. Ello condiciona por razones pragmáticas la planitud en planta y por razones estéticas la ausencia de volumen en alzado; lo que no impide, sino al contrario, una distribución armónica del espacio disponible según módulo renacentista aplicado por Marcos Fernández de Raya: dos cuerpos en la proporción 1:1 y tres calles iguales cuyo módulo es el ancho del cuadro de Ribera con la aparición del Niño Jesús a S. Antonio, 2.53 m., lo que compone dos cuadrados superpuestos de 7.60 m. de lado, separados por la cornisa del cuerpo inferior.

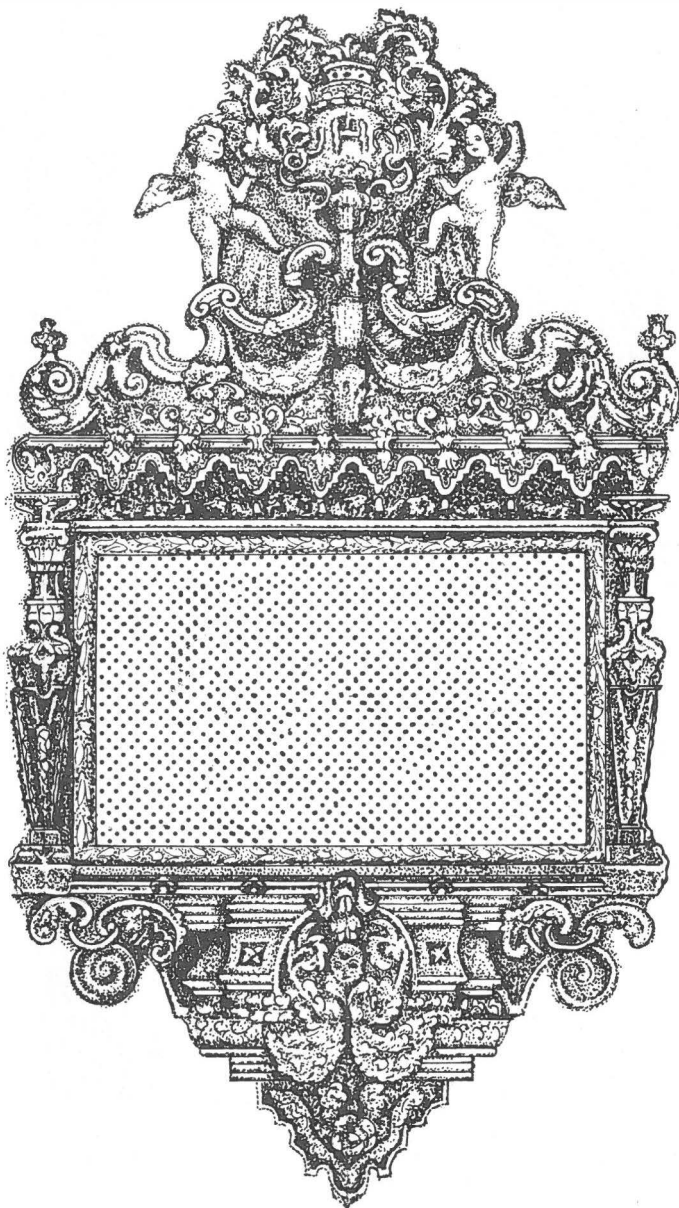
El cuerpo inferior separa las tres calles mediante cuatro medios estípites, espigados y elegantes, que resaltan de las pilastras, siguiendo la prescripción arquitectónica para el caso posible de combinar pilastra y columna; la central tiene cuadros apaisados, el de Cano con el Encuentro de Cristo con su Madre en pequeño camarín incorporado, un S. Jerónimo penitente, copia del original que robaron en 1844 y una cabecita de S. Pedro de la mano de Ribera. Las calles laterales se construyen en base a cuadros alargados en sentido vertical: la Magdalena penitente de Ribera y el S. Francisco que Gómez Moreno creyó obra del Greco y Gallego y Burin sólo afirma ser de "su manera", por lo que respecta al lateral izquierdo. En el derecho el Martirio de S. Esteban y un S. Agustín de Ribera y Cano respectivamente.

EL ESTILO Y LOS MATERIALES

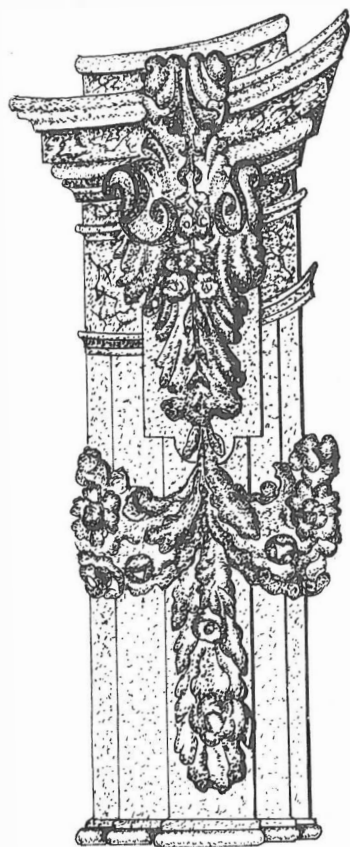
A lo largo de la exposición se ha podido observar la unidad estilística que sin duda aportó Marcos Fernández de Raya. Predomina en la obra un clasicismo indiscutible en cuanto a proporciones, alzado y ornamentación basada en el helenismo; coge del manierismo la alternancia de vertical-horizontal marcada por las pinturas, la hoja carnosa excepcionalmente aplicada y que debió incorporar Narváez, así como la curva y contracurva del remate del camarín y jarras, y las mensulillas que enlazan el supuesto arquitrabe de bandas con la cornisa. Pero si estos elementos están presentes, es más cierto la presencia del nuevo espíritu barroco que trastorna toda codificación, imagina formas que lejanamente recuerdan las primarias a las que hincha, rompe y mueve como el entablamento del retablo, ya sea para acoger un capullo de hojarasca de ascendencia clásica o el anagrama central vinculado a la Contrarreforma.

Baste para terminar aludir siquiera a los materiales y a las técnicas de fijación empleadas que no presentan por otro lado originalidad alguna, ya que Félix Rodríguez, como la mayoría de los retablistas de Granada, aprovecha la buena calidad de la madera de pino proveniente del Soto Real en la inmediaciones de Huéscar, entonces dependiente del Intendente de Cartagena y que llegaba con regularidad para efectuar obras y esculturas. Las tallas están realizadas aparte y fijadas con clavos, que luego desaparecen bajo el dorado y su preparación, una vez acabado el fondo adaptado directamente al tabique del arco mediante pequeñas espigas, que no debieron ofrecer mayores problemas debido a la planitud del retablo. El fondo imitó jaspes de raíz clásica.

Es por consiguiente un retablo, muy bien conservado, exponente claro del primer cuarto del XVIII, de contenido cercano a Hurtado, prócer en la utilización del medio estípite, característico de lo granadino por la elegancia del soporte principal, y punto de arranque de obras posteriores que están en estudio.



Camarin de José Narváez que contiene el cuadro de Cano del Encuentro en el Calvario



Félix Rodríguez: Porción del banco
que sirve de ménsula al estípite.



Félix Rodríguez: Un estípite

NOTAS

1. *Guía de Granada*, Imprenta de Indalecio Ventura, Granada, 1892, págs. 278-279.
2. *Granada. Guía histórica y artística de la ciudad*. Fundación Rodríguez Acosta, Madrid, 1961, págs. 378-379.
3. Kubler, G.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Edit. Plus Ultra, Madrid, 1957, págs. 133-138.
4. Archivo Catedral de Granada (A.C.G.), *Actas Capitulares*, libro 23, fol. 378 vto. con fecha 8-4-1722. Hay alusión a Marcos Fernández de Raya en el legajo 285-4 del mismo archivo.
5. Isla Mingorance, E.: *José de Bada y Navajas, arquitecto andaluz (1691-1755)*, Diputación Provincial, Granada, 1977, págs. 432-436.
6. A.C.G.: Legajo 285-4.
7. La noticia de la muerte está recogida en el legajo 285-12 "en el mes de Dizre de 1725 se libraron a Dña. Maria Lopez viuda de Dn. Feliz Rodriguez, Mro que fue de tallador y con quien estaba ajustado el retablo de la Capilla de Jesus Nazareno de esta Sta. Iglª nuebecientos y treinta y siete Rs. que ubo de haber...". Igualmente se dice lo realizado por Rodriguez en las *Actas Capitulares*, libro 24, fol. 228 vto. con fecha 14-8-1725: "los dos cuerpos de retablo que ay echos... para poner dhos cuerpos era necesario açer diferentes pieças que faltavan para poderlos unir", y en el fol. 242, fecha 18-8-1725.
8. Poco después de la decisión del Cabildo de hacer retablo conveniente al lugar, se donan los lienzos reseñados por Ceán Bermúdez "tiene quatro lienzos de el Españoletto y otros quatro de nuestro Cano. El primero que se halla colocado en el revanco de dicho altar, es de Sn. Pablo primer hermitaño, cuio lienzo es apaisado y tendra siete quartas de ancho y vara y media de alto; este aunque es de las buenas obras de Rivera, ha padecido mucho, y esta mui compuesto. En la parte superior del citado retablo hay otro de los lienzos de Rivera, que demuestra un Sn Antonio de Padua, con el Niño que vaja del Cielo; este lienzo está en mucha altura, y que parece que tendrá unas quatro varas de alto, y su ancho correspondiente. En el centro de dicho altar hay un lienzo del Racionero Cano, que demuestra Jesuś y Maria en la Calle de la Amargura, cuias figuras son de medio cuerpo, dicho lienzo tendrá cinco quartas de ancho, y una vara de alto. Asus lados se hallan los otros dos del Españoletto, que uno es el Martirio de Sn. Lorenzo, y el compañero la Magdalena en el desierto, cuios lienzos son de un sobresaliente mérito, y su tamaño poco menos que el de Sn. Antonio ya referido. En la parte superior de estos se hallan otros dos lienzos del Racionero Cano, que demuestran a Jesus y Maria, que ambos son de medio cuerpo, y su tamaño de vara de alto y tres quartas de ancho. En otro sitio de el dicho retablo, se halla otro lienzo de dicho Racionero, que demuestra un Sn. Agustin de medio cuerpo, el qual tendrá como cinco quartas de altura, y una vara de ancho. El compañero de este Sn. Agustin es una S. Francisco tenido por el del Greco de nuestro Ponz..." Salas, Xavier de.: *Noticias de Granada* reunidas por Ceán Bermúdez, Universidad de Granada, 1966, págs. 12 y 13. La donación consta en *Actas Capitulares*, libro 23, fol. 371, fecha 6-2-1722.
9. "El dosel del lienzo se colocó debajo de las ventanas... la más vaxa es la que unicamente da luz al altar de privilegio de anima... la otra esta en la parte superior es la que da luz a la antigua sala de Cabildo" (Memorial que los Capellanes Reales dirigen al Real Consejo de Cámara del Rey, Archivo Municipal, legajo 1198).
10. A.C.G. *Actas Capitulares*, libro 23, fol. 383.
11. A.M.G., legajo 1198, 8-7-1721. Informe arzobispal sobre el Memorial presentado por el Cabildo catedralicio: Tiene dos partes, la primera habla de "mayor veneración de la pintura" (de Cano), "mayor hermosura de la Catedral" porque esta capilla desde de las demás. las ventanas que se pretende cerrar afean al edificio; la segunda parte "mira a el ningún uso y menos utilidad" de las ventanas...: "están en un cuarto que aunque sirvió por algún tiempo de estrecha Sala Capitular... haviendo estos mejorado de sitio para sus cavildos solo sirve el quarto de pasadizo... a esto se acrece la convenienzia de la Rl. Capilla y de la Iglª Metropolitana en zerrar dos pasos y entradas no dificultosos de una a otra para la maior seguridad y custodia de su plata...".
El Rey concedió permiso para cerrar las ventanas en documento fechado en Madrid, 25-XI-1721 (A.C.G. legajo 12-21).
12. Los comisionados del Cabildo eran el propio donante de los cuadros D. José de Medinilla y el obrero mayor D. Antonio Sánchez de Ayala, por parte de la Capilla Real D. Manuel de Carrión y D. Eugenio González; como expertos figuran: José de Bada, Alfonso de Aguirre (carpintero) Nicolás de Valverde (maestro de las obras de la Ciudad), Francisco Pérez de Osorio (Maestro Mayor de la Alhambra), presente el escribano Pedro de Vilchez (A.C.G., legajo 12-21).
13. "Por Cavº de 4 de Diz. de 1725 se mando dar y librar a Dn Joseph Narváez Mro de tallador cinquenta Rs. de a ocho de plata doble que hazen 752 r. y 32 mrs. de ayuda de costa por la demasia que puso en el pavellon y demás adornos del dho. retablo" (A.C.G. legajo 285-22).